ZESZYT 11 1932 LISTOPAD

ORGAN LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

ORGAN FOTOKLUBU „Y. M. C. A." W KRAKOWIE



CZASOPISMO MIESIĘCZNE ILUSTROWANE, POŚWIĘCONE FOTOGRAFICE, FOTOGRAFJI I GAŁĘZIOM POKREWNYM

Wychodzi we Lwowie

pod redakcją

JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO

nauczyciela Uniwersytetu we Lwowie

Wydawca:

LWOWSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE

REDAKCJA: LWÓW, UL. ŚW. MARKA, 5.

Przedpłata z przesyłką pocztową kwartalnie zł. 3·—, półrocznie zł. 5.60, rocznie zł. 10·80

Zeszyt pojedyńczy zł. 1·—, z przesyłką zł. 1·15.

Przedpłatę przyjmuje Administracja: Lwów, św. Marka 5.

Konto P. K. O. Nr. 100.833 (Józef Świtkowski, Lwów).

VI SALON MIĘDZYNARODOWY W POLSCE.

W przeciwieństwie do innych narodów kulturalnych, urządzających swe Salony Fotografiki stale w tych samych miastach każdego roku, w Polsce Salony Międzynarodowe nie mają siedziby stałej, lecz odbywają się w innem corocznie mieście, a to kolejno w Warszawie, Lwowie, Poznaniu i Wilnie. Pierwszy i piąty Salon miał miejsce w Warszawie, stąd na Lwów przypadała kolej urządzenia drugiego (w r. 1928), a obecnie znów szóstego Salonu.

Nie odrazu Salony te dawały przegląd najwybitniejszych dzieł fotografiki wszystkich narodów kulturalnych; — w przeciągu kilku lat jednak zdołały sobie Salony polskie zdobyć już opinję wystaw poważnych i dziś już do rzędu swych wystawców zaliczają wszystkie niemal najświetniejsze nazwiska fotografików świata.

Salon listopadowy we Lwowie zgromadził autorów zagranicznych bardzo licznie (reprezentowanych jest 14 państw), a jakkolwiek niektóre narody mają na nim po jednym wystawcy — zapewne objaw wszechświatowego położenia gospodarczego — to jednak inne wystąpiły pokaźnie pod względem cyfrowym.

Najliczniej reprezentowane są z krajów obcych Stany Zjednoczone (10 autorów, 31 obrazów) z nazwiskami takiemi, jak Gibbs, Peel, Koike, Thorek i inni. Nie jest to oczywiście przegląd całej twórczości fotograficznej amerykańskiej, ale pozwala wnioskować, że i w tym — artystycznie najmłodszym — narodzie kulturalnym świata — sztuka poważna i szczera zyskuje coraz trwalsze podstawy. Są tam jeszcze dziecinne zamiłowania do kraciastości (Pardoe) i prądy z nowej rzeczowości (Langtot, Franklin), ale większość autorów odczuwa już żywo pierwiastek malowniczy w motywach i umie go wyrazić w swych pracach. Oryginalnością odbija od nich jedyny Kanadyjczyk (Cox) swymi subtelnymi trzema aktami i obrazkiem rodzajowym zakonnic.

Anglję reprezentują nielicznie, lecz godnie, dwaj poważni fotograficy: Keighley i Douglas. Krajobrazy i rodzaj pierwszego są przykładami najszlachetniejszego romantyzmu, obrazy figuralne drugiego mają wytworność obok żywiołowej niemal energji.

Z Austrji brak nazwik najświetniejszych (Aschauer, Kühn), a jedyny jej reprezentant (Pexa) nie daje dzieł, z którychby można urobić sobie wyobrażenie o twórczości obecnej w tym kraju.

Licznie obesłała Salon republika czechosłowacka, dając rzeczy różne poziomem, ale naogół poprawne. Do najlepszych należy obraz Spirzika „Athleten“ (jedno z pierwszorzędnych dzieł w Salonie) i Vojanca „Hiver“ (z doskonałą wodą), do dobrych akt męski Spirzika, „Na wsi“ Padouka i mgła grudniowa Kolbego; dziwnie odbijają od

nich inne prace Spirzika, wykonane manjerą Quedenfeldta.

Francję reprezentuje tylko jeden autor (Sougez), którego prace — dość przeciętne zresztą — zwracają uwagę osobliwem wykonaniem (duże odbitki stykowe na bromie błyszczącym). Jednego podobnież, ale bardzo poważnego, reprezentanta ma Hiszpanja. Jest nim Peydro, którego wszystkie trzy prace (dwa krajobrazy i rodzaj) należą do najlepszych w Salonie. „Pescador" (Rybak) Mendesa, jedynego autora portugalskiego, jest dobrym modelem, trafnie wyzyskanym przez twórcę, ale traci przez błędne objęcie.

Po jednym reprezentancie ma również Holandja i Niemcy; pierwszy o pracach różnej wartości, drugi typowy dla obecnego wyjałowienia sztuki niemieckiej, która po „użyźnieniu" przez nową rzeczowość dochodzi tam do absurdu. Lepiej prezentuje się Szwajcarja, mimo że w pracach jej przedstawiciela widać jeszcze poranie się z techniką przetłoku.

Szereg krajów obcych w Salonie zamykają Indje, reprezentowane przez dwóch autorów. Jeden (Nalawalla) próbuje z powodzeniem japońszczyzny obok problemów perspektywicznych; drugi (Unwalla) ma prócz dwu prac mniejszej wartości jedną kapitalną („Advienne, qui pourra").

Polska — mimo, że Jury nasza, w przeciwieństwie do francuskiej lub angielskiej, stosowała do prac „swoich" miernik wyższy niż do „gości" — reprezentowana jest z natury rzeczy liczebniej od zagranicy. Odnosi się to zarówno do liczby autorów (32 na 29), jak i do liczby prac w Salonie (116 na 89).

Ze stolicy obesłało Salon dziewięciu autorów z pracami różnej wartości. Oprócz udatnych obrazków Kamieńskiego (za jasne przedpole u „Źródła") mieszczą się tam doskonałe obrazy Kukowskiego (również za jasne przedpole we „Wenecji XX"), interesujące studja Plater-Zyberka (najlepsza „Wiosna" i „Górny Śląsk" z niepotrzebnie krzywymi kominami; brak natomiast spokoju „Cmentarzykowi") świetny w ruchu pinczer Salowejczykówny, obok słabszego widoku Paryża i niezawsze szczęśliwie („Mgły") obcięte studja nastrojów A. Sheybala. Nierówny poziom mają prace Składanka: obok bardzo dobrego „Motywu z Algeru" i (szkicowo traktowanego) „Kazimierza" jest słabszy „Pejzaż" i za twardy „W porcie". Na równym natomiast poziomie stoją obrazy Wojciechowskiego, z których „Roztopy" celują świetną perspektywą. Pyszną w typie „Apaszkę" dał w przetłoku barwnym Orynowski; nieco brudno natomiast wypadł śnieg w „Zimie" tegoż autora.

Do liczniej reprezentowanych miast Polski należy jeszcze Poznań i Krzemieniec. Pierwszy ma pięciu autorów: Cierniaka z interesującem studjum techniki gumowej, Cypriana z próbą nowej rzeczowości („Dachy") i nieco niedbale potraktowaną „Rozmową", jedynego na wystawie „Höchheimerowca": Gardulskiego z nastrojowym wysoce „Chrystusem", udatnem „Podwórkiem" i nieco zbyt zieloną „Przystanią", a wreszcie mistrza przetłoku: Wańskiego, który tym razem popróbował w gumie wydobywać impresje plam barwnych.

Silne jest tętno życia fotograficznego w Krzemieńcu, mieście zaledwo 20-tysięcznem. Impuls daje niestrudzony artysta S. Sheybal, który ma w Salonie wspaniały w nastroju „Poranek", bardzo dobrą kolorystycznie (guma dwubarwna) „Jesień" i nieco twarde w plamach „Na targu": za ciemno natomiast wypadła „Płytka woda". Dobre są prace Gronowskiego („Dworek" ma za duży kąt obrazu), a Celarski oddał dobrze efekt mgły, do wyrażenia mroźności

jednak potrzebny byłby zimniejszy koloryt obrazu.

Z Krakowa było zalewie dwóch autorów: Bogacki z dobrze widzianym obrazkiem „Na progu chaty“ i opatrzonemi już jako motyw „Brzozami“, oraz Kowalski ze samotną „Ławeczką“. Dwóch podobnież miała Łódź reprezentantów: Jekimenko z przetłokami barwnymi; z których najlepsza jest „Para“ („Montażowi“ przydałoby się kilka centymetrów u dołu), i Rode z doskonałymi „ „Nenufarami“ dobrym „Młynem“ i nieco zbyt pozbawionym szczegółów „Szronem“.

„Polski Misonne“ Osterloff z Radomska, dał bardzo dobrze ujęty „Wąwóz“ równie dobrą „Ciszę“ (przydałoby się przyćmienie przedpola) i poprawnie skomponowany „Obiad“, wszystko niezwykle subtelne i malownicze.

„Studjum nocne“ Miedniaka z Katowic jest dobre w tonach, ma jednak za wiele świateł, co rozprasza uwagę widza. Buyko z Brześcia pokusił się o powtórzenie oklepanego tematu brzóz i zdołał nim jeszcze zainteresować. Nierównej wartości są prace Paschalskiego z Radomia; obok dobrej „Mgły“ i świetnej perspektywy w „Promieniach“ dał równie dobrą, ale źle obciętą „Ciszę nocną“ i niezdecydowany „Zmierzch“. Schabenbeck z Zakopanego dał świetny w podobieństwie i dobry w kolorycie portret Dederki, oraz słabszy (w perspektywie) „Mur cmentarny“. Jedyny — bo Fotoklub Wileński solidarnie wstrzymał się od udziału w Salonie — Wilnianin, Jurkowlaniec, dał traktowany z humorem konterfekt „Zalanego gościa“.

Lwowianie — mimo, że Salon odbywał się w „ich“, mieście — nie dorównali liczebnie autorom reszty miast polskich, jest ich bowiem 24 na 28 pozalwowskich.

„Studjum III“ Baworowskiego znamionuje zdolność artystycznego ujmowania wycinków natury. Bednarczuk dał obok dobrego pejzażu, dwa studja figuralne, wykraczające techniką (fotoryt) poza ramy sztuki fotograficznej. Bardzo malownicza jest „Zadymka“ Diamandówny, dobra lecz przytłoczona otoczeniem „Krzysia“, a słabsze „Dachy“ tej autorki. Freyberger dał nadnaturalnych rozmiarów głowę „Sługi bożniczego“ i podobnież wielką „Handlarkę“.

Po przerwie kilkuletniej wziął udział w Salonie Groer. Z jego przetłoków barwnych należy do najlepszych „Ostrożna“ i „Canal morte“; równie dobre byłoby „Rialto“, gdyby jasna plama po lewej miała pewien rysunek. Dobrą impresją barwną jest miękki w konturach „Motyl“; nie dorównywają mu jednak „Zielone winogrona“.

Z dwu prac Haczewskiego „Stracony kraj“ zdobił już kiedyś ścianę wystawową we Lwowie. Dobry graficznie, chociaż za ciężki u góry, jest „Czerwonogród“ Huberów; „Tryptyk“ natomiast nie mieści w swych trzech częściach treści samoistnej.

„Noc“ Kuczyńskiego jest najlepszym może pod względem walorów tonalnych motywem nocnym w Salonie; światła bowiem świecą tam naprawdę. Słabszy co do walorów i niespokojny w plamach jest „Zaułek“.

Nowym, i to wybitnym, talentem okazał się Krystek, którego oba krajobrazy tatrzańskie należą do najlepszych w Salonie okazów fotografiki barwnej. Mehrer dał w swem studjum portretowem „Oczy“ reminiscencję pracy Mierzeckiej pod tym samym tytułem, znanej z wystawy dawniejszej, ale lepiej obciętej. „Studjum nocne“ Miedniaka jest dobre w tonach, ale rozprasza uwagę mnogością świateł.

Tytuły „na wyrost“ dobiera do swych, bardzo dobrych zresztą, obrazów Mierzecka. „Studjum morskie“ jest tylko wycinkiem pokładu okrętowego;

„Si vis pacem“.... przedstawia jeden zaledwie krążownik, a „Wszystko stracone“ — najlepsza z jej prac — wyraża raczej stanowczość, niż zwątpienie, pochylenie bowiem postaci wprzód może być zwykłą pozycją modelki.

„Skarbonka“ Oblasa jest trudnym tematem (cztery świece), zwłaszcza, że światło dzienne czyni płomienie świec nikłymi. Trafnie zastosował charakter rysunkowy Pilcer w swym „Lesie“.

Podhalicz próbuje wyrazić nastrój nocny w swym „Placu Bernardyńsk'm“ łamie się jednak z trudnościami jaskrawego oświetlenia. Z dwu prac Rodkowskiego lepszy jest „Brzeg morza“ (dobre w tonie sylwety), podczas gdy „Samotna łódź“ wymagałaby tonów najsilniejszych w obrazie.

Wielokierunkowym jest w swej twórczości Romer. Obok dwóch dobrych portretów dał kapitalną w charakterystyce „Zamieć“ i dwa akty: jeden przypominający Drtikola wprowadzeniem pierwiastków formistycznych, ale przewyższający mistrza czeskiego zastosowaniem izohelji, która nietylko otoczenie modelki, lecz i jej ciało rozkłada na plamy różnotonowe, — i drugi o miękkich przejściach tonów, doskonale wydobytych w technice przetłokowej. Przejścia podobnie miękkie, uzyskane opornem zwykle światłem sztucznem, ma akt Scherffa (nieco za nisko obcięty).

Prace Weissa („Pod Bernardynami“) i Wiesenberga („Fala“) należą do rzędu trafnie ujętych wycinków natury; „Portret“ Wixlowej jest jednem z nielicznych w Salonie studjów oświetlenia bezpośredniego, a jej „Zaułek“ pora się, podobnie jak prace innych autorów z trudnościami uchwycenia w nastrojach nocnych tonu właściwego.

Poza konkursem mieszczą się w Salonie obrazy Bieniawskiego, a to doskonały „Pater familias“, studjum rąk, oraz dwa słoneczne krajobrazy: jeden z nieco pustemi światłami, drugi ze za jasnemi w tonach i drobnemi w rozmiarach figurkami ludzkiemi. Ponadto dał ten artysta kompozycję wspólną z Mikolaschem; kule z cynfolji, plastycznie oświetlone i świetnie scharakteryzowane co do materjału w technice gumowej.

Rzecz prosta, że wszystkie obrazy, pomieszczone na wystawie, wykazywały niepoślednie walory artystyczne, zwłaszcza że Jury stosowała do prac polskich wymagania wyższe, niż do zakrajowych; stąd też wymienione wyżej przy omawianiu niektórych obrazów usterki mają być tylko zróżnicowaniem poszczególnych prac pomiędzy sobą, ale nie przypisywaniem im niskiego poziomu.

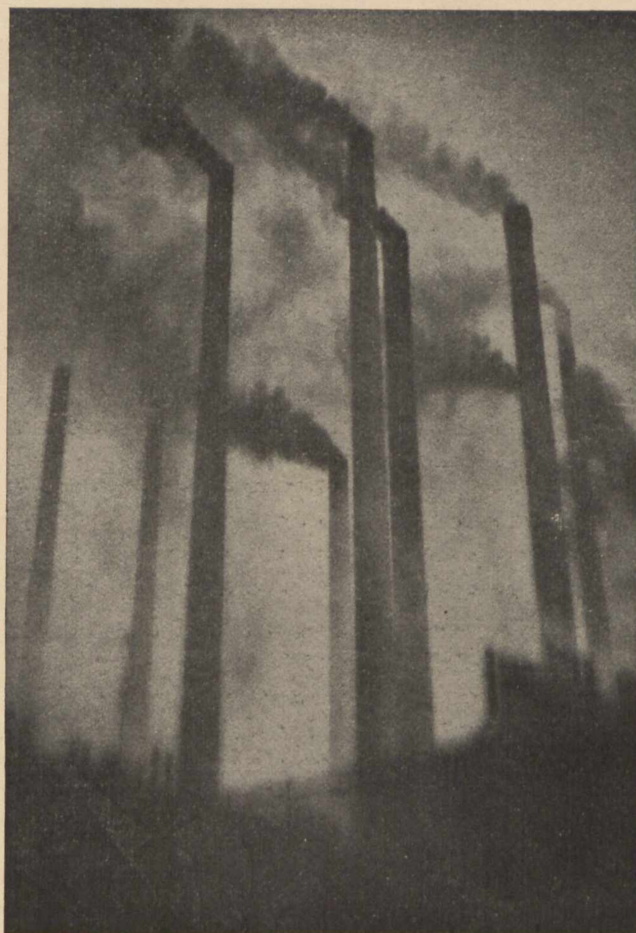
Polacy słusznie mogą być dumni ze swego udziału w Salonie. Wykazali nim, że pod każdym względem dorównywają fotografikom innych narodów kulturalnych, nawet przewyższają liczne kraje bogactwem inwencji artystycznej, rozmachem twórczym i świeżością pomysłów. Górują ponadto dobrym smakiem; dziwactw bowiem, motywów drobnostkowych i pomysłów niesmacznych niema w dziale polskim prawie zupełnie.

Ten odwrót ku dobremu smakowi od haseł „nowej rzeczowości“ i „nowej estetyki“ objawia się zresztą także we większości prac autorów zagranicznych. Nawet Ameryka, nie posiadająca żadnych niemal tradycyj kulturalnych w sztuce, okazuje w tym kierunku postęp wyraźny; a tem wybitniej widoczny jest ten odwrót w pracach innych krajów.

Jeżeli idzie o dziedzinę pejzażu, to przeważa w niej krajobraz romantyczny i — rzadziej — heroiczny; w dziedzinie figuralnej występują problemy oświetleniowe, charakterystyka wyrazu, malowniczość pozy; architektura podobnież wyzyskuje romantyzm lub mo-



En la fuente de Tuejar. *V. Peydro.*



Górny Śląsk. *Plater-Zyberk.*

numentalność w ujęciu, a coraz rzadsze są w niej „rzeczowo“ traktowane dachy lub mury same dla siebie.

Tak głośna do niedawna „nowa rzeczowość“ zanika zupełnie, i to nietylko w Salonach innych krajów, co ze smutkiem stwierdzają ich „postępowi“ sprawozdawcy, lecz także w Salonie lwowskim, gdzie okazy tego kierunku możnaby zliczyć na palcach jednej ręki. Wzrasta natomiast liczebność motywów nocnych, a więc znowu charakterystyczny powrót do romantyzmu, który zwolennicy ciągłych nowości chcą przynajmniej anabaptyzować nazwą „neoromantyzmu“.

Mnożą się podobnież prace w dziedzinie aktu, i to aktu dobrego, bez dziwactw w pozie lub oświetleniu. Przeważnie są to jeszcze akty we wnętrzach; rozwój sportów jednak pozwala się spodziewać, że w przyszłości liczniejsze będą także akty w przyrodzie. Jako powrót do estetyki zanotować należy niemal zupełny brak motywów w szybkim ruchu, mimo że motywów takich sporty dostarczają w obfitości i że współczesna aparatura fotograficzna dozwala chwytać je w drobnym ułamku sekundy. Pozy ludzi i zwierząt w ruchu gwałtownym bywają zazwyczaj mało estetyczne, a dla oka ludzkiego wydają się wprost nieprawdziwemi; ruch szybki zresztą przeciwny jest zasadniczo statycznemu charakterowi każdego obrazu, jeżeli przedstawia go poza z techniczną wyrazistością.

Bardzo skąpo reprezentowana jest w Salonie dziedzina martwej natury. Powodem być może dezorjentacja, pochodząca z niedawnego panoszenia się nowej rzeczowości, której martwa natura dostarczała najłatwiejszych tematów; może zatem twórcy wprost obawiają się obierać temat ,tak zdyskredytowany obrazami „nowej estetyki“. Spodziewać się jednak należy, że może już w najbliższej przyszłości studja w dziedzinie martwej natury wydadzą liczniejsze owoce; jest to bowiem dziedzina, w której rozwiązywanie problemów kompozycyjnych bywa bardzo wdzięczne i bardzo kształcące.

Tak więc VI. Salon Międzynarodowy we Lwowie był nietylko wysoce wartościowy pod względem artystycznym, lecz także był objawem przeżycia się niektórych głośnych haseł w sztuce, żądających coś nowego za wszelką cenę, nawet za cenę estetyki. Że to żądanie nowości nie jest cechą istotną czasów obecnych, dowodziła frekwencja widzów w Salonie, frekwencja tak niesłychanie liczna, że usuwała w cień zarówno dwie poprzednie wystawy fotograficzne w tym roku, jak i wystawy innych sztuk plastycznych (z wyjątkiem wystawy Wittiga).

Fotografja jako sztuka znajduje się wobec swych siostrzyc w położeniu o tyle szczęśliwem, że na dzieła jej można w każdym razie... patrzeć, patrzeć jeżeli nie ze zachwytem lub zajęciem, to przynajmniej obojętnie. Stąd też tłumu zwiedzały Salon, bo były pewne, że tam przynajmniej będzie można patrzeć spokojnie, bez powątpiewania we własny zdrowy rozsądek.

J. Switkowski
F. K. P.

WIEK CHROMIANÓW WE FOTOGRAFJI

W początkach ubiegłego stulecia słynny chemik Mungo Ponton odkrył, że sole kwasu chromowego uzyskują wybitną światłoczułość w połączeniu z jakąkolwiek materją organiczną.

Wynalazca w roku 1839 tak pisze

o swojem odkryciu: „jeżeli ćwiartkę papieru naczulimy roztworem dwuchromianu, wysuszymy i wystawimy na działanie promieni słonecznych, a część zakryjemy jakimś przedmiotem, wtedy reszta szybko ściemnieje a miejsce zakryte pozostanie jasną sylwetą na ciemno brunatnem tle. Zanurzmy tę kopję w czystej wodzie, a dwuchromian z miejsc naświetlonych szybko się wypłucze, reszta zaś utrwali, pozostawiając ściemnienie papieru o dostatecznej trwałości"...

Z chwilą kiedy fotografja za pomocą Maddox'a uzyskała negatyw przeźroczysty, wynalazek ten nabrał większego znaczenia i wtedy Ponton występuje z ulepszonym sposobem uzyskiwania pozytywów, polecając swoje pierwotne kopje chromianowe kąpać w roztworach soli żelazowych, gdzie nabierają barw od brunatnej do ciemno czerwonej.

W kilka lat później Fox Talbot wyjaśnia przebieg reakcji chemicznej w kopjach Pontona, polegającej jak wiadomo na utlenianiu dwuchromianem ciała organicznego i tworzeniu się stąd brunatnego tlenku chromowego.

Nowe własności dwuchromianu odkrywa następnie Talbot w 1852 r. i opracowuje sposób otrzymywania odbitek fotograficznych na podstawie swego spostrzeżenia, że guma, żelatyna, czy inny koloid, w połączeniu z dwuchromianami stają się pod wpływem światła nierozpuszczalne we wodzie.

Fotografja z tej zasady zyskała trzy sposoby, polegające na różnych stopniach zgarbowania koloidów.

Pierwszy wymaga takiego zgarbowania warstewki, aby w jasnych miejscach obrazka zachowała zupełną rozpuszczalność, odsłaniając czysty papier. (Guma, pigment).

Drugi doprowadza warstewkę do pewnego rodzaju kleistości, obrazowo mniej lub więcej wybitnej, która ma za zadanie wchłonąć w siebie rozpylany barwik, dający się z miejsc zgarbowanych łatwo usunąć, reszta zaś zatrzyma pył barwika, dając po wyschnięciu obrazki o bogatych szczegółach i miłej powierzchni. Wynalazcą powstałych na tej zasadzie technik jak: antrakotypja, burri-druk i in., jest A. Sobacchi (1879), z których później powstała znana rezynotypja prof. Rudolfa Namiasa (1905).

Trzeci wreszcie, z warstwą najsilniej uodpornioną na niezawsze delikatne nakładanie barwika, daje reljew złożony z miejsc mniej lub więcej nasiąkłych wodą, które odtrącą (światła) lub przyjmą (cienie) barwik nakładany w postaci farb tłustych czy anilinowych (olej, negrografja, pinatypja).

Pierwszym, który na tle teorji Talbota stosuje warstewkę z żelatyny, barwika i dwuchromianu, i na niej uzyskuje kopje pigmentowe, jest A. L. Poitevin (1855); gubią one jednak wszystkie półtony wskutek (jak wykrywa Abbè Laborde) dość grubej warstwy żelatyny z barwikiem, której światło nie może przeniknąć do głębi zwłaszcza z pod ciemnych partyj negatywu i dlatego spód warstewki, niezgarbowany, rozpuszcza się łatwo w czasie wywoływania, porywając za sobą górę wraz ze wszystkiemi subtelnościami obrazka.

John Pouncy w roku 1858 słusznie zauważa, iż guma arabska, jako znacznie cieńsza warstwą od żelatyny, łatwiej zatrzyma na papierze subtelności obrazka i rzeczywiście w kopjach swych, sporządzonych z gumy, węgla sproszkowanego i dwuchromianu, wystawionych w Royal Photographic Society w Londynie, uzyskuje półtony; mimo to prace te nie spotykają się z uznaniem, na jakie te pierwowzory gumy bezwzględnie zasługiwały.

Tymczasem powodzenie zyskała technika pigmentowa, zwłaszcza po wynalazku J. W. Swana (1864) umożli-

wiającym przenoszenie warstwy na inne podłoże, a po wprowadzeniu przez J. R. Johnsona (1869) podwójnego przenoszenia, technika ta staje na wyżynie i we formie, w jakiej do dziś niezmieniona pozostała.

Dochodzimy w końcu do najbardziej zgarbowanych warstewek żelatyny, z których pochodzi olej, znany już i opisany w „Phot. Korrespondenz“ w 1866 roku, gdzie fotograf wiedeński Emanuel Mariot gorąco nawoływał do zajęcia się tą techniką, znaną już dawniej w światłodruku; jednak dopiero G. E. H. Rawllins (1904) wprowadził olej jako nową, o wielkich możliwościach artystycznych, technikę pozytywową.

Na negatywnej matrycy olejowej stwarza Leon Didier (1903) pinatypję, w miejsce farb tłustych stosując specjalnie farby anilinowe metodą przesiąkania; wreszcie na spostrzeżeniu Mariona (1873), że z warstewki po skopjowaniu zetkniętej z papierem pigmentowym, garbujące działanie dwuchromianu przenosi się na pigment, buduje Tomasz Manly nowy sposób: ozotypję (1899) z której wywodzą się dwie dalsze techniki chromianowe, ozobromja (T. Manly 1905) i pokrewne carbro (H. F. Farmer 1919).

O gumie od czasów J. Pouncy'ego nie było nic wiadomo, bo długi czas pozostawiała wolne drogi rozwojowe innym technikom, a dopiero w 1896 r. zostaje na nowo odkrytą przez V. Artigue'a, który produkował nawet papier gumowy własnego pomysłu pod nazwą Charbon Velours. Do wzrostu popularności gumy przyczynili się w największym stopniu fotograficy z A. H. Wall'em na czele. Technika gumowa przez Francję (Demachy) dotarła do Wiednia, gdzie „Trójlistek“ wiedeński (J. Watzek, H. Kühn i H. Henneberg) znajduje bardzo podatny materjał dla swych prac artystycznych, a spostrzeżenie Henneberga o możliwości stosowania kilku warstw stawiał odrazu gumę p o n a d innemi technikami pozytywowemi.

Z nowszych badań technik chromianowych, to ciekawe eksperymenty, by dwuchromian zastąpić erytrozyną, którą naczulony papier posiada trwałość kilkumiesięczną; jednak i ona wykazuje pewne wady, zwłaszcza, że przy kopjowaniu na warstwie pigmentowej, wilgotnieje, dlatego między warstwę a negatyw, należałoby podkładać czystą błonę celuloidową.

Oto, w skrócie historycznym, stuletnia praca na jednym, zdawałoby się drobnym, odcinku.

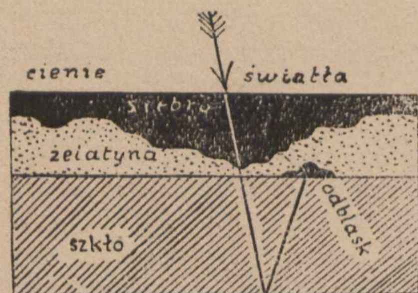
Konrad Hoffman.

POPRAWIANIE NEGATYWÓW

Zdjęcia za długo naświetlone wywoływać należy dopóty, aż na odwrotnej (szklanej) stronie negatywu widać będzie obraz wyraźny. Po utrwaleniu negatyw jest wprawdzie bardzo gęsty (nieprzejrzysty), ale ma jednak zróżnicowanie tonów; to znaczy, że są na nim miejsca jaśniejsze i ciemniejsze. Gdybyśmy natomiast — jak to często czynią początkujący — przerwali wywoływanie zaraz, gdy tylko powierzchnia negatywu ściemnieje, to wołacz nic miałby czasu działać w głąb warstewki żelatynowej i po utrwaleniu otrzymalibyśmy wszystkie miejsca niemal jednakowo szare, ze słabem tylko zróżnicowaniem tonów.

Długie wywoływanie jest zatem ko-

nieczne (jeżeli zdjęcie było prześwietlone), aby otrzymać na negatywie najgęstszy i najgrubszy osad srebra w miejscach, odpowiadających przedmiotom jasnym, mniej srebra w pół-



cieniach, a najmniej w cieniach przedmiotu. Taki negatyw będzie wyglądał w przekroju tak, jak w rozmiarach przesadnych wyobrażone jest na lewej połowie ryciny.

Wywoływacz zaczął działać od góry na warstewkę emulsji, zaczernił zatem całą jej powierzchnię, a po dłuższem działaniu zaczął wsiąkać w głąb żelatyny i strącać srebra tem więcej, im silniejsze światło świeciło na dane miejsce negatywu. Cały zatem strąt srebrowy wygląda, jak krajobraz górski ze szczytami (światła) i wklęsłościami (cienie).

Jednak nawet we wklęsłościach jest serbra za dużo, wobec czego negatyw jest bardzo „ciężki", nieprzejrzysty, wymaga długiego naświetlania w kopjowaniu stykowem, a jeszcze dłuższego w powiększaniu. Aby go uczynić „lżejszym" (przejrzystszym), należałoby usunąć całą górną część strątu srebrowego, leżącą tuż pod powierzchnią warstewki żelatynowej; poprostu zheblować ją równomiernie, jak deskę zbyt grubą.

Do takiego zheblowywania służy dawno znany osłabiacz farmerowski, składający się z 1 g żelazicjanku potasowego i 10 g tiosiarczanu sodowego na 100 ccm wody.

Aby ten osłabiacz działał rzeczywiście jak hebel, zestrugujący nadmiar srebra u góry negatywu, należy mu ułatwiać działanie na powierzchnię, a utrudniać wnikanie w głąb żelatyny.



Na nic nie przydałoby się stosować go na negatyw świeżo z wody wyjęty, gdy żelatyna jest rozmiękła; negatyw musi być suchy, a ponadto dobrze jest zgarbować go poprzednio (formaliną, lub ałunem chromowym) i wysuszyć*).

Gdy osłabiacz farmerowski zestruże górną warstewkę strątu srebrowego, przekrój negatywu wygląda tak, jak na górnej rycinie (1) z prawej strony. Strąt srebrowy znajduje się w głębi warstewski żelatynowej, a nad nim i pod nim jest tylko czysta żelatyna. Negatyw ma już cienie przejrzyste, a w światłach jest gęsty dostatecznie, czasem nawet za mocno.

Jeżeliby kontrasty negatywu okazały się po takiem zheblowaniu zadymienia za duże, wtedy należy je obniżyć czyli „zmiękczyć" do stopnia, przedstawionego w dolnej części (2) ryciny z prawej strony. Odbywa się to przez zabieg, zwany „chlorowaniem" negatywu, a polegający na tem, że strąt srebrowy na nim zamienia się na chlorek (lub bromek) srebra i wywołuje się go ponownie, ale tylko tak

*) Tu tkwi powód, dlaczego ten osłabiacz działa całkiem inaczej na odbitki papierowe, niż na negatywy szklane; działa z dwu stron równocześnie (przez żelatynę i przez papier), zatem nie zheblowuje, lecz nagryza jednolicie.

krótko, aby w głębi warstewki pozostał jeszcze niestrącony chlorek srebrowy, który następnie, jako już niepotrzebny, usuwa się utrwalaczem.

W tym celu zanurza się negatyw (suchy lub mokry) do roztworu 5 g siarczanu miedzi i 5 g soli kuchennej (lub 5 g bromku potasowego) na 100 ccm wody. Gdy po kilku minutach cały strąt srebrowy — także po stronie szklanej — zupełnie zbieleje (wskutek utworzenia się chlorku, względnie bromku srebrowego), opłukuje się negatyw kilkakrotnie wodą i (w pełnem świetle dziennem) wkłada się go do wywoływacza (dowolnego). Kołysząc miską, śledzi się uważnie postęp wywoływania; co pewien czas wyjmuje się negatyw z płynu i patrzy nań do światła aby stwierdzić, czy kontrasty są już dostateczne. Uwzględnić należy przytem że po utrwaleniu negatyw będzie przejrzystszy, a więc wołać go należy nieco dłużej, niż potrzeba. Pewną pomocą w ocenianiu jest spoglądanie na negatyw od strony szkła; gdy już tylko gdzieniegdzie widać miejsca białawe, należy negatyw opłukać i przenieść do utrwalacza. Po 10 minutach następuje zwykłe płukanie i suszenie negatywu.

Chlorowanie jest ponadto jedynym sposobem usunięcia odblasków z negatywu. Wróćmy jeszcze do pierwotnej ryciny w lewej połowie. Odblask powstaje przez to, że w miejscach bardzo jasnych światło podczas zdjęcia przenika przez całą warstewkę emulsji, przechodzi przez szkło, odbija się od jego dolnej (tylnej) powierzchni — pod kątem równym kątowi padania — i wraca ze szkła na emulsję; ale wraca na nią od spodu.

Gdy następniee wywołujemy zdjęcie bardzo długo, działanie wołacza dochodzi aż do dna warstewki żelatynowej, wskutek czego pojawi się czarny strąt srebrowy także w miejscu, gdzie padło światło odblaskowe (mała czarna wysepka na prawo od promienia światła).

Jasne jest, że osłabiacz farmerowski na nic się tu nie przyda, gdyż musiałby zniszczyć cały strąt srebrowy negatywu nim dotarłby aż do dna warstewki. Chlorowaniem natomiast można odblask usunąć doszczętnie, gdy po chlorowaniu wywołuje się negatyw ponownie tylko dopóty, dopóki od strony szkła są jeszcze widoczne białe miejsca odblasku. Skoro w tejże chwili przerwiemy wywoływanie i negatyw włożymy do utrwalacza, zniknie w nim zupełnie wszelki ślad odblasku. Efekt będzie taki, jak go przedstawia dolna (2) połowa ryciny z prawej strony.

Inż. L. Brzozowski.

PRECZ Z BROMKIEM POTASU!

Bywa tak nietylko z „jajkiem Kolumba“ lecz i z innemi rzeczami, że każdy wie o nich bardzo dobrze, ale ich nikt nie stosuje; dopiero, gdy znajdzie się ktoś, kto pokaże, że coś można zrobić także inaczej, wtedy każdy myśli z zakłopotaniem:

— „Że też ja na to nie wpadłem“.

Tak samo ma się rzecz i z bromkiem potasu. Od czasów, gdy dawna alchemja przedzierzgnęła się w chemję w znaczeniu nowoczesnem, wiadomo było, że chlorki, bromki i jodki zachowują się bardzo podobnie w swem oddziaływaniu na inne związki chemiczne. Mimo to jednak każdy fotografujący — nawet wykształcony chemicznie — jeżeli miał w przepisie na wywoływacz

napisane: „tyle a tyle bromku potasu", odkładał do następnego dnia pracę, gdy brakło mu w domu bromku potasu, a sklepy już były zamknięte.

Od lat dwudziestu znany jest w literaturze mój przepis na garbik bromolejowy z chlorkiem sodu zamiast bromku potasu; od lat kilku daję chlorek sodu do wywoływacza, gdy robię odbitki na papierach gazowych, ale dotychczas nikomu — mnie także — nie przyszło na myśl zastosować również do płyt chlorek zamiast bromku. Może nie tak nie przyszło mi to na myśl, jak raczej brakło mi czasu do sprawdzenia tego doświadczalnie.

Dopiero niedawno zabrałem się do prób porównawczych, a te — oczywiście — potwierdziły słuszność rozumowania myślowego. Jeżeli chlorki zachowują się podobnie jak bromki, to chlorek sodowy powstrzymuje działanie wywoływacza tak samo, jak bromek potąsowy.

Teoretycznie są bez wątpienia pewne różnice w działaniu, a w sporządzaniu emulsyj fotograficznych n. p. różnice te są bardzo wybitne i w praktyce. W zastosowaniu jednak do wywoływacza — i do niektórych innych celów — bromek potasu da się doskonale zastąpić chlorkiem sodu, czyli zwyczajną solą kuchenną, używaną do potraw.

Badania podjąłem zrazu przez naświetlanie jednakowe kilku płyt tej samej emulsji i wywoływanie przez czas jednakowo długi w trzech wanienkach, z których jedna zawierała wywoływacz bez dodatków, druga z dodatkiem 1 g bromku potasu, a trzecia z dodatkiem 1 g soli kuchennej na 100 ccm roztworu.

Potem powtórzyłem próby, naświetlając płyty pod klinem szarym w senzytometrze Edera-Hechta i wywołując je jak wyżej, a wreszcie podjąłem próby porównawcze z papierami bromowymi i gazowymi.

Okazało się we wszystkich wypadkach, że działanie chlorku sodowego jest praktycznie takie samo, jak działanie bromku potasowego; próbki, wywoływane z bromkiem, nie dadzą się odróżnić od próbek z chlorkiem wywoływanych. Z tego wynika reguła praktyczna:

W każdym przepisie na wywoływacz, czyto do płyt, czy do papierów; **można bromek potasu zastąpić równą ilością chlorku sodu** (soli kuchennej).

Ponadto można bromek zastąpić chlorkiem w bardzo wielu innych — może nawet we wszystkich — wypadkach praktyki fotograficznej, i tak:

Roztwór z żelazicjankiem potasu, wybielający odbitki przed sepjowaniem, zawierać może chlorek sodowy zamiast bromku potasu. Osłabiacz ze siarczanem miedzi, który zmiękcza kontrasty, może zawierać sól kuchenną zamiast bromku potasu. Roztwór ozonujący do techniki Carbro (żelazicjanek i dwuchromian) można złożyć równie dobrze z bromkiem, jak z chlorkiem.

Precz zatem z bromkiem potasu; we wszystkich roztworach zastąpi go sól kuchenna, znacznie tańsza od bromku i będąca zawsze po ręką — nawet w mieszkaniu kawalerskiem.

J. Świtkowski.
F. K. P.

JAK WYWOŁYWAĆ?

Małe formaty kamer rozpowszechniają się coraz bardziej, a równolegle z tem powstają różne przyrządy do mechanicznego wywoływania zdjęć na błonach wstęgowych. Takie wywoływanie bez patrzenia na negatyw, a zatem jedynie „według czasu", jest wprost sprzeczne ze wskazówkami w podręcznikach fotograficznych, zalecającemi kontrolowanie negatywu i dostrajanie wywoływacza do różnych naświetleń.

Sprawą tą zajmuje się dr. Lüppo-Cramer na łamach czasopisma „Photographische Rundschau" (Nr. 19, z r. 1932), przytaczając zdania młodszych autorów o zbędności wywoływania indywidualnego (Frerk, Emmermann), poczem pisze:

„Kto, jak ja, przez całe niemal życie sam sporządzał płyty fotograficzne, ten wie oczywiście, że w tej dziedzinie, zwłaszcza co do rozpiętości naświetleń, zdziałano bardzo wiele, ale ulepszenia nie są jeszcze takie, żeby dostrajanie wywoływacza miało być całkiem bez znaczenia. Skąd zatem pochodzą te sprzeczności w zapatrywaniach? Oto n. p. Emmermann poleca na próbę naświetlać szereg jednakich płyt coraz dłużej, aż do 32-krotnego, i wywoływać je wszystkie równie długo. Będą wprawdzie coraz gęstsze, ale na odpowiednich papierach można ze wszystkich uzyskać jednakie odbitki. Otóż w tem tkwi powód różnicy zdań u różnych autorów: z wyglądu odbitek nie można poznać, jaki był negatyw. Ale amatorowie dawniejsi lubieli także mieć przyzwoite negatywy; nie tak gęste, jakie otrzymuje się nowoczesnem wywoływaniem szablonowem... Było to nawet ich dumą, mieć zawsze negatywy wzorowe.

„Spostrzegałem często, że amatorowie nie ograniczali swą radość do uzyskiwania ładnych obrazków, lecz także samo wywoływanie negatywów sprawiało im przyjemność. Mając wywoływać tylko mechanicznie, woleliby tę czynność powierzać pracowniom sklepowym. Dla tych amatorów ma do dziś wartość dawna, rzekomo przestarzała metoda wywoływania indywidualnego, przy którem jeszcze można coś myśleć i czegoś się uczyć.

„Różnicę w metodach wywoływania powodują również wielkości formatów. Dawniej nie było rzadkością, gdy amator robił zdjęcia na płytach 13 x 18 lub 18 x 24 cm, a zawodowiec miał nieraz jeszcze większe formaty. Wtedy trud zdjęcia i cena materjału zmuszały do starannego wywoływania. Nie wkładano płyt odrazu do wywoływacza szybkiego, lecz badano ostrożnie w powolnym, czy naświetlenie było odpowiednie, czy za długie, a dopiero według tej próby dostrajano wywoływacz. Ale amator nowoczesny, który Leiką czy inną kamerką minjaturową uzyskuje śliczne obrazki, może bez narażania się na koszt wielki zrobić z jednego motywu kilka zdjęć o różnem naświetleniu, aby po mechanicznem wywołaniu wszystkich wyszukać sobie wśród nich najlepszy negatyw".

Tu Lüppo-Cramer dotknął sedna rzeczy. Ani wywoływanie indywidualne nie jest metodą przestarzałą, ani mechaniczne nie ma wyłącznej racji bytu; wszystko zależy od rozmiaru zdjęcia. Byłoby marnowaniem materjału i szczytem bezmyślności, gdyby ktoś dwa tuziny płyt 9 x 12 lub 10 x 15 wpakował naraz do skrzynki z wywoływaczem i za pół godziny przyszedł zobaczyć, które negatywy może wyrzucić, jako nieudałe, a które opłukać i przenieść do utrwalacza.

Podobnież trudno byłoby żądać, aby amator swoją wstęgę błony z Leiki przecinał na pojedyncze zdjęcia i każde z osobna wywoływał indywidualnie. Na to rozmiary tych negatywów są za drobne, a więc nietylko trudne do oceniania okiem w ciemnicy, lecz także nieporęczne do trzymania płasko we wywoływaczu i przenoszenia z roztworu do roztworu.

Jednej tylko cechy nie podniósł dr. Lüppo-Cramer, a to tej, że w miarę zmniejszania się rozmiarów zdjęć traci ważność praca około negatywu, a wzrasta doniosłość techniki pozytywowej. Wywołanie negatywu staje się przy małych formatach zadaniem już tak czysto mechanicznem, że równie dobrze, jak sam amator, a nawet lepiej, wykona je każda pracownia sklepowa. Praca indywidualna zaczyna się dopiero przy wykonywaniu pozytywu, a bywa nią z reguły powiększanie. Tu zaś nawet papier bromosrebrowy jest dziś już techniką dostatecznie „swobodną", aby każdy amator mógł — nawet ze zdjęć dokładnie takich samych, jak inni zrobili — uzyskać obrazki o cechach wybitnie indywidualnych.

K. Słonimski

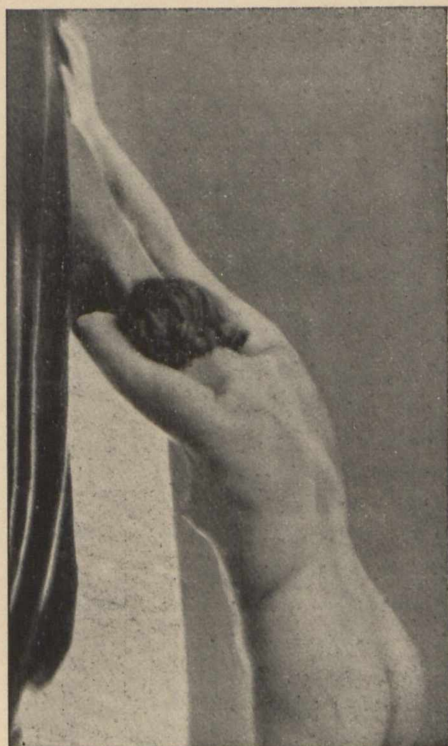
NASZE RYCINY

Ilustracjami naszego zeszytu listopadowego są reprodukcje obrazów ze Salonu Międzynarodowego Fotografiki we Lwowie, a to dwóch autorów zagranicznych i dwóch polskich.

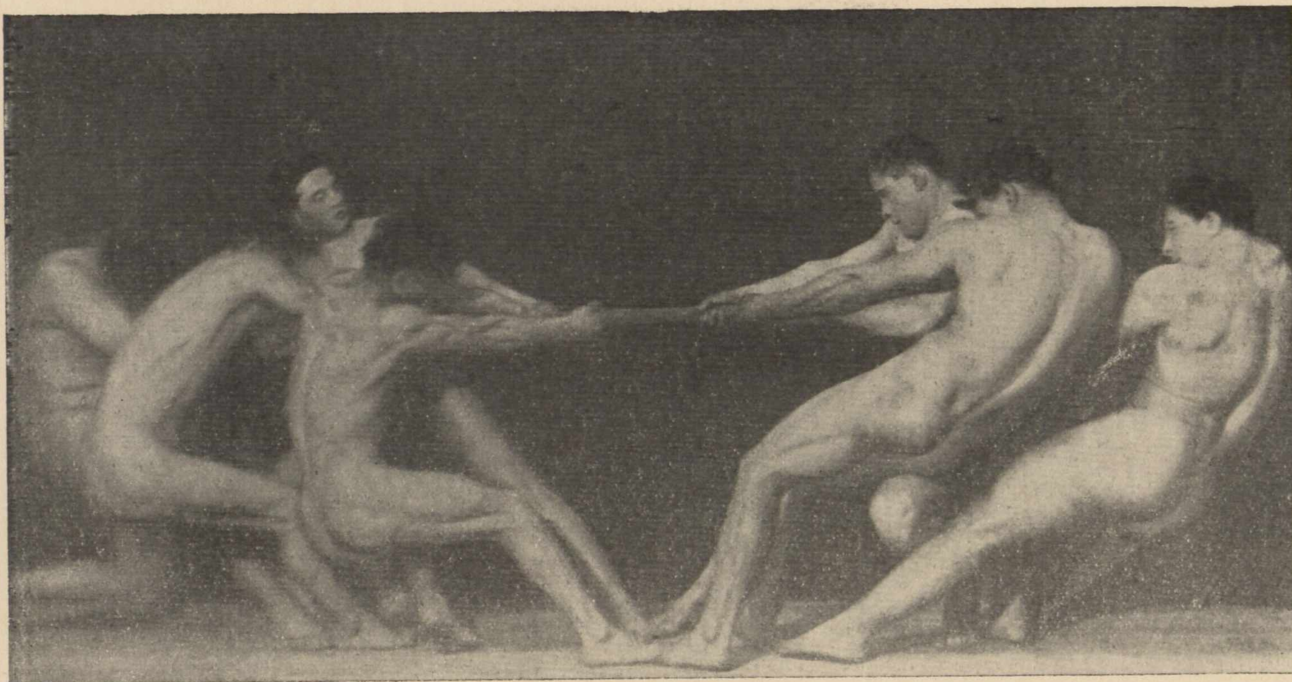
Obraz fotografika czeskiego, Spirzika, pod tytułem „Athleten" (zachowujemy, zgodnie z katalogiem Salonu, taką pisownię tytułów, jaką im nadali autorowie), jest trafnem rozwiązaniem problemu ruchu, omija bowiem szczęśliwie wszelką — optycznie fałszywą, chociaż fotograficznie prawdziwą — nieestetyczność póz, tak częstą w zdjęciach migowych. Pozy atletów wyrażają ogromny wysiłek, zmierzający do pokonania partji przeciwnej i przeciągnięcia liny na swoją stronę; a jednak układ ciał, zgrupowanych po obu stronach, chociaż zmieniający się bezwątpienia co sekundę, wybrany jest do zdjęcia właśnie w momencie korzystnym estetycznie i kompozycyjnie. Mimo zasadniczego podziału obrazu na dwie połowy niema w nim symetrji, któraby raziła jako błąd kompozycji, upozowanie bowiem zapaśników, zwłaszcza w lewej grupie, jest bardzo urozmaicone. Dobór spokojnego tła dozwala widzowi skupić bez przeszkód uwagę na postaciach atletów, a ciemny ton tła wspomaga plastykę oświetlenia.

Peydro należy do najpoważniejszych autorów hiszpańskich. Kompozycja jego obrazu, tu reprodukowanego, jest bardzo prosta, ale mistrzowska pod względem rozmieszczenia plam światłocienia. Przedmiot główny (kobieta u studni) ma największe kontrasty; przedpole (ocembrowanie) jest ciemne i spokojne w tonach, a tło (fasady domów) odpowiednio jasne, lecz nie jednostajne, ożywiają je bowiem ciemniejsze plamy drzwi i okien. Niezbyt korzystne umieszczenie postaci w samym środku obrazu nie wywiera wrażenia ujemnego dzięki temu, że studnia i kobieta tworzą niemal jedną całość, zatem uwaga widza skupia się w lewym dolnym punkcie silnym wycinka.

Obraz Plater-Zyberka odznacza się przedewszystkiem znakomitem wydobyciem charakterystyki przedmiotu. Podobnie jak „Wilno", czy „Drezno" Buł-



Akt. *Z. Scherff.*



Athleten. *J. Spirzik.*

haka nie ma i ten obraz mnóstwa szczegółów charakterystycznych, lecz wybiera jeden, najbardziej typowy dla danego tematu i tym jednym określa go tak dosadnie, że nawet bez znajomości tytułu widz trafnie treść odgaduje. Za wzorem nowoczesności nadał autor kierunki zbieżne linjom kominów fabrycznych w swym obrazie; czy jednak ta zbieżność działa dodatnio, czy też ujemnie, o tem zdania mogą być podzielone.

Skromny tytuł „Aktu" nadał trafnie swej pracy Scherff, nie siląc się na wyszukane, a niezbyt jasno tłumaczące się zazwyczaj tytuły w rodzaju „Przygnębienie", „Zawstydzenie", czy „Rozpacz". Układ postaci jest dobry (linja przekątni prawego konturu ciała ma wsparcie o pionową linję draperji), oświetlenie plastyczne, podkreślone jasną linją drugiego źródła światła od lewej); jednak kontrast między czarną niemal draperją i białą płaszczyzną jest tak znaczny, że nie dorównywa mu kontrast lewego ramienia na tejże białej płaszczyźnie. Zaradziłoby temu użycie draperji o tonie nie tak ciemnym.

J. Świtkowski.

PRZEGLĄD CZASOPISM

Camera (Szwajcarja) zawiera na wstępie zeszytu 4. artykuł o nowych rodzajach objektywów przez dra Fischera. Autor jest dobrze oczytany w literaturze naukowej, sypie bowiem niezliczonymi terminami optycznymi, ale niebardzo ją rozumie, podaje bowiem pomysły, niewykonalne w praktyce i dla niej zresztą zbędne. Następuje rozprawka F. Kocha o zdjęciach zapomocą lornetek; autor jednak nie może sobie dać rady z określeniem jasności lornetek, miesza bowiem ogniskową z powiększeniem i rozciągiem miechowym. Dopełnia treści omówienie obrazków z wystawy w Lucernie, reprodukowanych w zeszycie, przez A. Herza, dalej referat z książki W. Heeringa: „Bilederbuch des Skiläufes", (który odkrył rzecz dawno znaną, że wrażenie ruchu dają tylko zdjęcia migowe powolne, a nigdy szybkie), oraz rubryki drobne.

Nowości Fotograficzne (Bydgoszcz) zawierają w zeszycie 8. pogawędkę A. Wieczorka o zdjęciach ruchu, wskazówki T. Cypriana do zdjęć przedmiotów drobnych (Fotografja stolowa), tegoż omówienie blasków i cieni fotografji minjaturowej, pracę J. Świtkowskiego o wykonywaniu przeźroczy (rzutniczych, dekoracyjnych, stykowych, powiększonych, wykańczanie i kolorowanie), wskazówki A. Zysa do fotografji sylwetowej, wreszcie Ruch fotograficzny w kraju, Kącik praktyczny i Nowe wydawnictwa.

Fotograficky Obzor (Praga) mieści w zeszycie 11. pogawędkę J. Jeniczeka „Režie ve fotografji", rozprawkę M. Hlawacza o zdjęciach w świetle sztucznem, omówienie wołaczów drobnoziarnistych i wyrównawczych przez M. Fanderlika, oraz stałe rubryki czasopisma. Numer ten zawiera reprodukcje prac czterech fotografików czeskich.

Photofreund (Berlin) zawiera w zeszycie 21. uwagi M. Karnitschnigga o II. międzynarodowym Salonie wiedeńskim p. t. „Kryzys motywu". Autor podejmuje przegląd motywów, reprezentowanych liczniej na wystawie i stwierdza, że możnaby tu mówić o „Salonie temperamentów". Podczas gdy jedni powtarzają niezmordowanie potoki leśne w zimie, grupy brzóz i wieśniaków przy pługu, inni poszukują zapalczywie nowych motywów i nowych środków wyrazu.

Większość prac ma motywy krajobrazowe i to w przeciwieństwie do dawnej cukierkowartości — w stylu nowo romantycznym; zanika natomiast krajobraz heroiczny. W architekturze stwierdza autor z ubolewaniem przewagę budowli romantycznych, a lekceważenie nowoczsnych. Nawet w motywach z przemysłu ujęcie rzeczowe ustępuje miejsca charakterystyce przez kłęby dymu, ciężkie obłoki i t. p.

Zainteresowanie do portretu słabnie, zdaniem autora, brak tu inwencji, a nawet widać pewien szablon w powtarzaniu kiczowych pomysłów (modlące się dziecko, matka nad kołyską, dwie siostry i t. p.); lepsze, chociaż nieliczne, są grupy, zwłaszcza tam, gdzie wkraczają w dziedzinę rodzaju.

Ze zadowoleniem wita autor wzmaganie siłę w motywach urbanistycznych nowoczesnej perspektywy zgóry. W pracach aktowych stwierdza wzrost liczebności, rozmach i bogactwo pomysłów, czerpiących motywy także w dziedzinach sportowych.

Martwa natura w szlachetniejszem znaczeniu jest bardzo nieliczna, ale zanikają także panujące do niedawna okruchy motywów (niedopałek papierosa, śledź na talerzu i t. p.). Silny zanik nowej rzeczowości w Salonie skłania autora do przypomnienia, że zanik jej przewidywał, uznając nową rzeczowość tylko za modę przejściową.

DROBIAZGI

Liczba obrazów w Salonach w porównaniu z liczbą nadesłanych waha się bardzo znacznie w różnych miejscowościach. Na Salon tegoroczny londyński przyjęto prac 248, w Lucernie 411, w Lipsku 900, podczas gdy zgłaszano średnio ponad 2000. W Londynie przyjęto zaledwie połowę wystawców, w Lucernie dwie trzecie, a w Lipsku niemal wszystkich, jakkolwiek oczywiście nie wszystkie ich obrazy. (Camera).

Ze Salonu Międzynarodowego we Lwowie. W dniu 30. października prezes Lwowskiego T-wa Fotograficznego, red. Świtkowski, dokonał otwarcia Salonu w obecności Przedstawicieli władz, prasy, świata artystycznego, Delegatów Zjazdu i tłumnie zebranej publiczności.

W drugim dniu zwiedziła Salon wycieczka studentów Liceum krzemienieckiego pod przewodnictwem profesorów, a w niedzielę 6. listopada, wycieczka fotografików ze Stanisławowa.

Dnia 11-go listopada zwiedzili Salon studencii Uniwersytetu J. K. pod kierownictwem nauczyciela fotografji i asystenta, a 12-go oglądały Salon członkinie Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet. Ponadto zgłoszonych było sześć dalszych wycieczek zbiorowych i kilkanaście szkolnych.

NOWOŚCI HANDLOWE

Ujednolicenie wyrobów. Podczas gdy do niedawna fabryki prześcigały się wzajemnie w mnożeniu coraz to nowych modeli kamer, typów objektywów, odmian papierów i emulsyj negatywowych, zaczyna się obecnie zwrot ku standaryzacji na wszystkich polach. W przemyśle fotochemicznym objawia się to zdrową dążnością do ujednolicenia i do zmniejszania ogromnej liczby odmian, mało różniących się od siebie w zasadzie. Tak n .p. niedawno jedna z fabryk papierów (Pfeil) wprowadziła jednolitą gradację swych papierów gazowych, wystarczającą na wszystkie potrzeby; obecnie druga fabryka (Leonar) zapowiada podobną redukcję gatunków swych papierów. Dla kupiectwa fotograficznego to ujednolicenie wyrobów będzie prawdziwą ulgą i początkiem normalnego funkcjonowania handlu; dotychczas bowiem n;epodobieństwem było mieć na składzie wszystkie wyrabiane gatunki w różnych formatach, a co ważniejsze, mieć je zawsze świeże.

Peggy II. kamerka na błony kinowe 25 x 36 mm, wyrobu G. Krausa w Stuttgarcie, uposażona jest obecnie objektywem 1:2,0, a ponadto ma wbudowany dalomierz.

Dwie bardzo tanie kamerki skrzynkowe wyrabia fabryka Balda w Dreźnie. Jedną jest „Frontbox" na płyty 4,5 x 6 za cenę 15 zł., drugą „Rollbox" na błony 4 x 6,5 za 11 zł.

Gracophot jest światłomierzem, podobnym do „Liosa" i „Justophotu", różni się zaś od tamtych wbudowanym dalomierzem. Cena przyrządu jest około 50 zł.

Dwie nowości Voitglaendera. Jedną jest przyrząd, dozwalający naświetlać kolejno sześć błon ciętych bez zaginania ich i zarysowywania przez tarcie. Przyrząd wkłada się do każdej kamery podobnie jak zwykłą kasetę, a po użyciu błon można go w pełnem świetle zastąpić następnym. Cena przyrządu, nazwanego „Plan-Pack", jest około 5 zł. wraz z 6 błonami 9 x 12.

Drugą nowością jest kamerka „Brillant“, przypominająca wyglądem łudząco „Rolleiflex“; cena jej jednak jest bez porównania niższa, wynosi bowiem około 90 zł. Zawiera, jak i tamta, lustro z objektywem celowniczym 1:2, a w migawkę o trzech szybkościach wbudowany jest objektyw 1:9, nastawiany na różne rodzaje zdjęć. —

SPRAWY TOWARZYSTW

Zjazd Delegatów Zrzeszeń Fotograficznych Polskich obradował we Lwowie w dniach 31. października i 1. listopada 1932 r. Wzięli w nim udział Delegaci Towarzystw z Warszawy, Wilna, Krakowa, Krzemieńca, Gdańska i członkowie Lwowskiego T-wa Fotograficznego.

Po wspólnem zwiedzeniu Salonu Międzynarodowego zagaił obrady Prezes Związku Polskich Zrzeszeń Fotograficznych kapt. Wojciechowski, proponując na honorowego prezesa Zjazdu prof. Bułhaka, na przewodniczącego prof. Lenkiewicza, a na sekretarzy prof. Sheybala i W. Diamandównę, poczem prof. Lenkiewicz wygłosił referat o walorach technik szlachetnych, omówiony następnie w żywej dyskusji.

Po przerwie obiadowej nastąpił wykład inż. Romera o jego studjach wywoływania wyrównawczego, a dalej referat prof. Bułhaka o Fotoklubie Polskim i jego potrzebach. Do uzgodnienia projektów statutu tego Fotoklubu wybrano komisję, złożoną z pp. Bułhaka, Kirschnera i Świtkowskiego, poczem p. Turski opowiedział o Fotoklubie Wileńskim w związku z fotografiką, wywołując ożywioną dyskusję, która zakończyła dopiero pora udania się na wspólną wieczerzę do hotelu Georgea.

Drugi dzień Zjazdu przed południem wypełniony był referatem p. Neumana o szkolnictwie fotograficznem, referatem p. Floryana o Związku Polskich Zrzeszeń Fotograficznych i odczytaniem projektu statutu tegoż Związku. Obrady popołudniowe zaczęły się dyskusją nad projektem statutu i uchwałami, poczem nastąpił referat prof. Bułhaka w sprawie Almanachu Polskiego 1933 z konkretnym wnioskiem p. Turskiego podjęcia się wydania takiego Almanachu. Po kilku wnioskach i interpelacjach zamknięto późnym wieczorem obrady Zjazdu.

Równocześnie obradowała przez drugi dzień Zjazdu Komisja statutowa Fotoklubu Polskiego i zdołała jeszcze przed zamknięciem Zjazdu przedłożyć obecnym na nim członkom F. K. P. uzgodniony projekt statutu, który w czasie najbliższym rozesłany będzie przez Kapitułę wszystkim członkom do zaopinjowania.

Ponieważ członkowie F. K. P. prócz zaszczytu należenia do F. K. P. i obowiązku wpłacania wkładek nie mają żadnego głosu, żadnych praw, ani wpływu na działalność Kapituły, wystąpił red. Świtkowski z dwoma wnioskami bardzo „rewolucyjnymi“. Jednym z nich było nadanie członkom prawa głosowania za lub przeciw przyjęciu nowych członków F. K .P. proponowanych przez Kapitułę, drugim zaś prawa wybierania nowych członków Kapituły zpośród terna przez Kapitułę im przedstawionego. W głosowaniu Komisji przeszedł tylko drugi wniosek, upadł zaś pierwszy, członkowie F. K. P. zatem nie będą mieli żadnych praw decydowania o towarzystwie, w którem się znajdują.

FOTOKLUB POLSKIEJ YMCA w KRAKOWIE. Nowi członkowie pp.: Z. Gościejowa, Mjr. W. Hercok, K. Pietrzyk, M. Dobrowolska, S. Mucha, S. Bartman, Inż. J. Liwski, J. Jurkiewiczówna, W. Dudzisńki, Inż. S. Leo.

Najbliższą wystawą indywidualną będą prace ś. p. Henryka Miikolascha, następną członków Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie i Prof. Jana Bułhaka z Wilna. Dalsze zgłoszenia na wystawy indyiwdualne przyjmuje Zarząd Fotoklubu YMCA.

Na ostatniem zebraniu zarządu Fotoklubu kooptowano na sekretarza p. M. Halatka, na zast. sekretarza p. J. Kuralową, gdyż dotychczasowy sekretarz p. J. Ćwikla bawi poza Krakowem.

Zarząd Fotoklubu uzyskał w Ministerstwie Skarbu w Warszawie wydanie polecenia Urzędowii Celnemu w Krakowie do wykonywania odprawy warunkowej fotografij, wysyłanych na wystawy za granicę przez członków Fotoklubu. Członkowie, wysyłający fotogramy na wystawy zagraniczne, powinni opatrzyć je pieczęcią Fotoklubu YMCA i podpisem jednego z członków Zarządu, ażeby przy powrocie do kraju fotogramy te były zwalniane od opłat celnych.

Wobec tego, że sklepy fotograficzne odmówiły udzielania członkom 10 proc. rabatu przy zakupnie artykułów, Fotoklub uruchomił

sklepik dla swych członków, gdzie można nabyć wszelkie materjały fotogr. z rabatem wynoszącym 15 proc. od cen katalogowych.

Fotoklub YMCA zawarł umowę z wydawnictwem F. J. Mortimer w Londynie, które wydaje rocznik p. t. „Photograms of the Year", o dostarczanie tego rocznika i czasopism klubom fotogr. w Polsce i członkom tych klubów. Roczniki „Photograms of the Year" za rok 1932 będą na składzie w Fotoklubie i będą wysyłane za zaliczeniem pocztowem, ewent. za nadesłaniem należytości na konto P. K. O. Nr. 413.138. Cena zł. 9.50.—. Rocznik ukaże się w pierwszym tygodniu m. grudnia b. r. i będzie do nabycia w Fotoklubie YMCA, ul. Krowoderska 8.

LWOWSKIE T-WO FOTOGRAFICZNE. Zebrania tygodniowe członków uchwalił Wydział przenieść z wtorków na poniedziałki. Zebrania zatem odbywają się obecnie co p o n i e d z i a ł k u w lokalu przy pl. Marjackim 4 (Hotel Europejski) III. p. Początek zebrań o godz. 18.30.

Na ręce prezesa L. T. F. nadszedł dla T-wa (bez zaproszenia) Katalog II. ukraińskiej wystawy fotograficznej we Lwowie. W katalogu ozdobnie wydanym (w języku ruskim) i obficie ilustrowanym, nie podano nigdzie lokalu wystawy, zaznaczono tylko, że odbywa się w listopadzie.

ODPOWIEDZI REDAKCJI

W „Kamerze Polskiej" na str. 139 opuszczono przez przeoczenie nazwisko dra J. Rodkowskiego przy wyliczaniu autorów polskich, biorących udział we wystawie wiedeńskiej, co niniejszem prostujemy.

Pani J. M., Lwów. Które ze zdjęć w zeszycie 8. „Nowości" odpowiada smakowi estetycznemu, może Pani zapyta wprost autora; naszem zdaniem bowiem nie odpowiada mu żadne. Adres: Zakopane, willa Szopenówka.

Panowie dr. St. P., Lublin i K. M., Poznań. Zeszyt październikowy opóźnił się z powodów technicznych, od nas niezależnych. Będziemy się starali przynajmniej w grudniu spóźnienie wyrównać. Przedpłatę na rok przyszły możemy już przyjąć; konto P. K. O. 100.833 bez zmiany.

Pan T. Dz., Kraków. Dziękujemy, lecz nie skorzystamy; rękopis do zwrotu za nadesłaniem znaczków na porto.

Pani E. M., Ostrów. Już samo pytanie: „kiedy należy używać tonówki", zdradza, że przyrząd ten jest narazie Pani nie potrzebny. Dopóki nie czuje Pani potrzeby swobodnego zmieniania walorów tonalnych obrazu, tonówka psułaby raczej, niż poprawiała. Proszę zatem spokojnie starać się dalej o jaknajlepsze techniczne wykończenie odbitek, a dopiero wtedy, gdy to już Panią przestanie zadowalniać, może Pani podjąć próby z tonówką.

Pan St. Dz., Równe. Teleobjektywy są zazwyczaj wolne od odbić światła między soczewkami, można ich zatem używać w zdjęciach pod słońce; jedynie najjaśniejsze z nich (1:4,5) mają więcej wolnych powierzchni soczewek.

Pan T. Z., Warszawa. O ile nam wiadomo, wychodzą we Francji tylko dwa czasopisma fotograficzne; w Austrji również dwa, a w Niemczech trzy.

TABLICA NAŚWIETLEŃ NA GRUDZIEŃ

nie różni się niczem od tablicy naświetleń na listopad, zatem nie powtarzamy jej tu wobec braku miejsca.

Zaproszenie do przedpłaty na podręcznik fotograf.

Jana Bułhaka

pod tytułem

TECHNIKA BROMOWA

który obejmie około 7 arkuszy tekstu w formacie 14 x 20 cm., czyli ponad 100 stronic wytwornego druku z ozdobami graficznemi i z kilkunastu ilustracjami przykładowemi na papierze kredowym i zawierać będzie w 12 rozdziałach treść następującą:

Wstęp.
1. Brom a plama.
2. Współczesna rola powiększenia w technice bromowej.
3. Materjał pozytywowy.
4. Aparat i przybory do powiększania.
5. Istota i warunki powiększenia wzorowego. Negatyw wzorowy.
6. Jak osiągnąć negatyw, dający piękne powiększenie?
7. Jak poprawić negatyw wadliwy?
8. Opracowanie lokalne negatywu.
9. Technika powiększania.
10. Opracowanie tonalne powiększenia bromowego.
11. Sposób papierowego negatywu wtórnego. (Metoda wtórnika).
12. Wykończenie obrazu bromowego.

Rozdziały powyższe pouczają **szczegółowo i praktycznie** o wszystkich etapach powiększania, które obecnie, przy małych formatach zdjęcia, zastąpiło całkowicie kopjowanie stykowe i stało się codzienną i nieodżowną czynnością każdego fotografującego.

Cena książki p. t. „Technika bromowa“ w przedpłacie wynosi wraz z opłaconą przesyłką pocztową ZŁOTYCH PIĘĆ. Nadsyłający tę kwotę pod adresem autora-wydawcy Jana Bułhaka (Wilno, Jagiellońska 8) w terminie do 1 stycznia 1933 roku otrzyma książkę franco bezpośrednio po wyjściu z druku, a najpóźniej w lutym 1933 roku. Życzący sobie przesyłki poleconej dopłaca jej koszta, czyli nadsyła 5 zł. 60 gr.

Prenumerata po ulgowej cenie będzie zamknięta z dniem 1 stycznia 1933 r., a cena księgarska po tym terminie będzie ZNACZNIE PODWYŻSZONA.

Wydawca:
LWOWSKIE TOWARZYSTWO FOTOGRAFICZNE



CZASOPISMO MIESIĘCZNE ILUSTROWANE, POŚWIĘCONE FOTOGRAFICE, FOTOGRAFJI I GAŁĘZIOM POKREWNYM

pod redakcją
JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO
nauczyciela Uniwersytetu we Lwowie

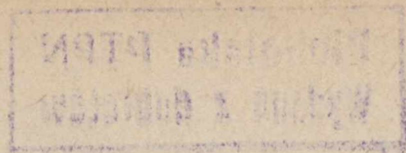
ROCZNIK PIERWSZY

1932.

TREŚĆ

ARTYKUŁY ORYGINALNE:

DROBIAZGI:



NAZWISKA AUTORÓW I TYTUŁY ILUSTRACYJ:



DRUKARNIA NARODOWA, LWÓW, SZAJNOCHY 2, TEL. 21-35.

